

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRÉSENTATION DE L'ANGOISSE ET DE L'ISOLEMENT
À TRAVERS DES ESPACES PRÉCAIRES ET LOINTAINS
EN PEINTURE ET DANS SON CHAMP ÉLARGI

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
NOÉMIE WEINSTEIN

OCTOBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier sincèrement ma directrice de recherche Christine Major ainsi que David Martineau-Lachance et mes amis pour leur soutien.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	4
RÉSUMÉ	5
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : COMMENT REPRÉSENTER L'ANGOISSE ?	2
1.1 Qu'est-ce que l'angoisse ?	4
1.2 De l'angoisse dans mes espaces	5
1.3 Latence	10
1.3.1 L'importance du vide	10
1.3.2 Le silence	14
CHAPITRE II : PROXIMITÉS	18
2.1 Comment s'inscrit le temps dans ma pratique ?	19
2.2 Les non-lieux	23
2.2.1 La série des métros	23
2.3 Comment ces différents types de lieux mettent en lumière notre époque :	
« La surmodernité »	26
2.3.1 Un nouveau rapport à l'espace : la vitesse	27
2.3.2 De la proximité	28
CHAPITRE III : PEURS ET PROTECTIONS	30
3.1 Limites, frontières, seuils	31
3.1.1 <i>La zone</i>	34
3.2 La division de l'espace : espace privé / espace public	36
3.3 Les lieux institutionnels	42
3.3.1 Les hétérotopies	42
3.3.2 L'administration	45
CONCLUSION.....	49
BIBLIOGRAPHIE.....	50

LISTE DES FIGURES

1. Lynne Cohen, <i>Hall</i> , impression couleur, 111 x 131,5 cm, 1999	7
Lynne Cohen, <i>Laboratory</i> , impression couleur, 111 x 129 cm, 1999	7
2. <i>L'hélistation</i> , huile et pastel sur toile, 127 cm x 157 cm, 2015.	9
<i>L'hélistation</i> - détail de l'oeuvre.	9
3. <i>Le bunker</i> , huile et pastel sur toile, 127 cm x 157 cm, 2015.	11
Vue de l'exposition LE QUATRIÈME MUR.	11
4. Toba Khedoory, <i>Untitled (Doors)</i> , huile et cire sur papier, 335 x 594.4 cm, 1996	13
5. Peter Doig, <i>Grande rivière</i> , huile sur toile, 229 x 368 cm, 2002.....	17
6. Détail de <i>L'escalier</i> , 2014.	20
7. Vue d'atelier, UQÀM, 2013	22
8. <i>La chute et les bancs</i> , huile sur toile, 112,5 x 170 cm, 2013	25
9. <i>Catégorie 5</i> , Huile sur toile, 121 cm x 182 cm, 2015	29
10. <i>Dessins</i> , Feutre sur papier, 21 cm x 27 cm, 2014.	31
11. <i>Vestibule</i> , huile sur toile, 121 x 121 cm, 2014	33
12. <i>Renversés</i> , huile et pastel sur toile, 152 cm x 182 cm, 2015.	39
13. Gregor Schneider, <i>Haus u r</i> , since 1985, process of rebuilding the house on Unterheydener Strasse in Mönchengladbach-Rheydt.	41
14. <i>Les douches</i> , aquarelle et gouache sur papier, 86 x 116 cm, 2014	44
15. Tatiana Trouvé, vue de l'exposition « <i>Double Bind</i> », au Palais de Tokyo, 2007	46

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création accompagne mon exposition de fin de maîtrise intitulée LE QUATRIÈME MUR, présentée du 20 au 27 mai 2015 au Centre de diffusion et d'expérimentation (CDEx) de l'UQAM, Montréal.

Je démontrerai comment la notion d'angoisse se cristallise au sein de mon travail de peinture et de dessin. Dans un premier temps, je définirai ce qu'est l'angoisse et comment elle influe sur notre rapport au monde. Le sentiment d'irréalité et de distance qu'elle provoque se traduit dans mon travail par le silence et la temporalité lente inhérente aux espaces vides représentés.

J'aborderai ensuite les questions relatives au temps et à l'espace au sein de l'époque dans laquelle nous vivons. Par l'entremise des écrits de Paul Virilio et de Marc Augé, j'expliquerai comment notre rapport à l'espace et au temps a été récemment bouleversé, et pourquoi ces changements peuvent être une source d'angoisse.

Dans un dernier temps, je décrirai comment les limites et la juxtaposition de différents espaces sont présentes dans notre environnement et de quelles man  res elles sont représentées dans mon travail.

MOTS-CLÉS : espace, angoisse, limites, désastre, vide, lieu, minimalisme, postmodernité, architecture, images.

INTRODUCTION

Dans mon travail actuel, je me sers de la représentation d'espaces architecturaux pour aborder les notions de vide, de silence et d'angoisse. Par un procédé de lavis à l'huile sur de grandes toiles, je superpose et laisse visibles mes incertitudes. Les hésitations et les ratures sont autant de traces de la construction à tâtons de l'espace. La composition se complexifie au fur et à mesure de mes essais, les couches se superposent et se confondent, laissant une idée d'espace en transition.

Les repentirs font donc partie intégrante de l'œuvre. Un sentiment d'impuissance, voire même de désastre, émane de mes toiles ; ces lieux témoignent du passage du temps, d'une dégradation générale. Je ne peins que des lieux vides, ce qui me permet d'entretenir une certaine distance avec ce qui m'entoure, un *entre-deux* que j'affectionne particulièrement.

Je montrerai dans ce mémoire comment la surmodernité a engendré un nouveau rapport au temps et à l'espace, et en quoi cette nouvelle proximité peut générer de l'angoisse. J'expliquerai ensuite comment le vide, le silence et l'isolement mettent en exergue l'angoisse que génèrent ces lieux de transitions, symboles de ce concept.

CHAPITRE I
COMMENT REPRÉSENTER L'ANGOISSE?

Il arrive que les décors s'écroulent et qu'à l'intérieur de la vie la plus quotidienne on découvre comme une révélation de cette quotidienneté elle-même et le désir d'en sortir.¹

¹ Françoise DASTUR. *L'angoisse chez Heidegger*. (2009) Récupérée de : <http://occidere.wordpress.com/2009/10/17/langoissechezheidegger/> (Consultée le 17 novembre 2014)

1.1 Qu'est-ce que l'angoisse ?

Je n'aime pas être confrontée à un nouvel environnement. J'ai peur que ces lieux inconnus m'angoissent. De fait, les déplacements sont des situations inquiétantes, comme si ces endroits avaient le pouvoir de me déstabiliser, de me sortir d'une routine et d'un confort soigneusement établis pour éviter toutes situations anxiogènes. J'appréhende de me retrouver dans un endroit clos, isolé ou surchargé de monde, je vérifie compulsivement que les portes ne sont pas barrées ou bien je cherche des yeux la sortie de secours, pour pouvoir m'enfuir si besoin.

L'angoisse se définit comme « une grande inquiétude, une anxiété née d'un sentiment d'une menace imminente, mais vague.² » Elle est différente de la peur, car elle n'est pas provoquée par quelque chose de concret. L'angoisse c'est donc le fait d'avoir peur, sans pouvoir en cerner l'objet. On ne peut jamais réellement savoir ce qui provoque l'angoisse, ce n'est pas *quelque chose* qui angoisse, mais bien *l'existence* même. Ainsi, elle pousse à rechercher la sécurité et le divertissement, car elle met en évidence qu'il y a quelque chose de profondément troublant dans le fait d'exister³.

Elle permet, d'une certaine façon, d'appréhender la réalité d'une nouvelle manière, de porter un regard différent sur notre environnement. Cependant, ce sentiment implique une grande solitude, car il prive de tout rapport sensé avec le monde extérieur : l'angoisse isole, met à distance, à l'écart du monde qui nous entoure.

² <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/angoisse/3528> (Consultée le 10 novembre 2013)

³ Françoise DASTUR. *L'angoisse chez Heidegger*. (2009) Récupérée de : <http://occidere.wordpress.com/2009/10/17/langoissechezheidegger/> (Consultée le 17 novembre 2014)

1.2 De l'angoisse dans mes espaces

L'angoisse est une sorte de dépaysement qui permet d'aller *ailleurs*. Je m'intéresse à cette fraction de seconde où le lieu dans lequel on se trouve se révèle d'un coup inconnu, étranger ou absurde. Cette « expérience vertigineuse du dépaysement devant ce qui d'ordinaire nous est familier ⁴ » se glisse dans les espaces que je peins.

Mes toiles représentent des espaces réels, souvent reconnaissables — des métros, des salles de bain, des cellules de prison, des couloirs. Je prends ces images sur Internet la plupart du temps, mais il m'arrive d'aller photographier les lieux quand cela m'est possible (pour la série des métros par exemple). Parfois, mes amis m'envoient des images ou des liens vers des photographies susceptibles de me plaire. Je les enregistre dans des dossiers et les parcours régulièrement. Ce rituel me permet d'analyser et d'apprécier ces images. À force de les observer, certains détails m'apparaissent et prennent de l'importance ; c'est l'accumulation de petits détails qui nourrit mes compositions. Je n'imprime que certaines d'entre elles, celles qui me semblent les plus pertinentes, et en tapisse mon atelier.

Je cherche à provoquer une perte du rapport habituel que nous avons au monde. On perçoit une certaine proximité avec le lieu, car on le comprend, mais un décalage dans le traitement de l'architecture dégage un inconfort. Je recherche le moment, la limite où le rapport à l'espace devient problématique. Je tente d'insérer une impression d'irréalité, une expérience de dépaysement dans le familier. Cette sensation se traduit parfois par un sol qui se dérobe, une porte qui s'ouvre sur un nuage noir ou encore des perspectives faussées qui réduisent l'espace à sa planéité.

Je provoque une perte des évidences, un effondrement, un vertige.

⁴ Michael GELVEN. *Etre et temps de Heidegger, un commentaire littéral*. (Bruxelles : Éditions Mardaga, 1987), page 124 à 129.

Cette ambigüité dans le rapport aux lieux est accentuée par les titres, qui n'identifient pas les espaces de manière précise. À la manière de Lynne Cohen, je laisse planer une interrogation sur leur localisation. Dans la série des métros, par exemple, je ne cite jamais la station ou même la ville qui a inspiré ces peintures. L'absence de titre précis accentue un sentiment d'irréalité, une distance avec le lieu représenté. Les espaces photographiés par Cohen peuvent être perçus comme banals au premier abord, mais l'accumulation de ces lieux dénués de présence humaine aux fonctions ambiguës crée un trouble.

Aucun des endroits que je photographie ne semble réel ; mais, à bien y penser, peu de choses ont l'air vraies lorsqu'on les regarde avec du recul. [...] Je trouve presque toujours quelque chose d'étrange à leur montrer : une lampe, une prise de courant ou une bouche d'aération disposée de façon maladroite. Je voudrais que les gens voient les choses comme si c'était la première fois et qu'ils remarquent ce qu'elles ont de déroutant.⁵

L'angoisse émane donc de l'accumulation d'espace vide et de l'absence de repères spatiaux concrets. De même le passage entre des espaces privés et publics, parfois administratifs ou secrets, se rapproche de mon univers pictural, laissant une impression de malaise et de doute.

⁵ Lynne COHEN et François LE TOURNEUX. *Faux indices*. Récupérée de : <http://id.erudit.org/iderudit/70006ac> - Page 8. (Consultée le 12 décembre 2014)



FIGURE 1 : Lynne Cohen, *Hall*, impression couleur, 111 x 131,5 cm, 1999.
Lynne Cohen, *Laboratory*, impression couleur, 111 x 129 cm, 1999.

Dans mon travail, je suis en recherche constante de la limite entre un environnement rassurant et familier et un univers anxiogène, troublant. Je cherche à créer des espaces étrangers au monde qui nous entoure, tout en maintenant un vague sentiment d'appartenance. Certains éléments architecturaux sont reconnaissables comme des bancs ou des portes, mais l'ensemble de la toile crée un univers absurde, un décalage qui transparait autant dans la composition que par la technique de peinture. Les multiples lavis juxtaposés sur la toile viennent perturber la lecture de l'œuvre. L'alternance de l'illusion de profondeur par les lignes et les aplats de peinture en surface, vient brouiller notre perception de l'espace, le rendant parfois incompréhensible.



FIGURE 2 : *L'Hélistation*, huile et pastel sur toile, 127 cm x 157 cm, 2015.
L'Hélistation, Détail de l'oeuvre.

1.3 Latence⁶

1.3.1 L'importance du vide

Dans ces lieux vides, le rapport au temps est bouleversé. On ne sait pas se situer par rapport à l'action : est-elle à venir ou déjà passée ? L'espace vide est pour moi l'équivalent du temps mort : un moment d'inactivité, de pause.

Il y a une grande part d'attente dans mon travail. Dans la production, mais aussi dans l'œuvre finale : l'absence humaine nous place constamment dans un *entre-deux*, en suspens. L'utilisation de peinture à l'huile, appliquée en lavis, implique un temps de séchage lent ; j'applique de nombreuses couches et laisse les lignes de constructions apparentes. J'impose donc un temps de répit, un moment nécessaire à la réflexion et à l'appréciation de l'œuvre. En insérant une temporalité dans les zones vides — très présentes dans la composition —, j'accentue une idée de fragilité inhérente à ma façon de travailler.

Dans mes toiles, l'espace peut sembler accueillant à première vue. La peinture est riche en nuances de couleurs qui peuvent amener à une contemplation apaisante. Cependant, l'accumulation de formes vides, qu'elles soient intérieures ou extérieures, crée progressivement une tension liée à l'absence humaine. Ce vide omniprésent peut provoquer une certaine inquiétude et basculer dans un malaise lié à la solitude.

⁶ État de ce qui est caché, temporairement inactif. Intervalle entre le moment où une information est envoyée et celui où elle est reçue.



FIGURE 3 : *Le bunker*, huile et pastel sur toile, 127 cm x 157 cm, 2015.
Vue de l'exposition LE QUATRIÈME MUR.

Je tente constamment d'exprimer cette tension entre la sécurité et l'angoisse, qui s'exprime ici par le désir d'explorer et de fuir ces espaces. Dans l'exposition LE QUATRIÈME MUR j'ai placé la toile *le bunker* dans une pièce minuscule, construite afin de contraindre le regard du visiteur de l'exposition. L'espace claustrophobant présent dans la peinture devient alors réel lorsque l'on pénètre dans cet espace restreint, totalement recouvert de peinture noir mat. Le noir des murs fait écho au noir des fenêtres de l'espace peint, et crée une tension entre l'espace réel et celui de la peinture.

Je perçois la même chose dans le travail de Toba Khedoory, un sentiment contradictoire qui condense une envie de quitter et d'explorer ces espaces. Son travail se situe à mon sens dans un *entre-deux*, entre le visible et l'invisible, l'absence et la présence, le précis et le flou. Selon Glenn Lowry, son travail a « une qualité de processus en devenir mais, également une impression de fini très poussé⁷ ». La coexistence d'éléments opposés est liée au fait qu'elle est « en mesure de voir les aspects différents et contradictoires d'une idée et de les intégrer à son travail⁸ ». Cette ambiguïté et la fragilité qui ressortent de ses œuvres sont aussi liées à la technique de peinture qu'elle utilise. Elle peint sur d'immenses feuilles de papier enduites de cire, sur lesquelles elle transfère un dessin à la mine de plomb, qu'elle peint ensuite à l'huile. Son travail de dessin — de taille monumentale — est le plus souvent *installatif*, ce qui accentue la présence très forte de ces espaces vides.

⁷ Entretien de Toba KHEDOORY avec Glenn LOWRY. *Féminin masculin, l'art puissance 4*. Récupérée de : <http://16fdn9ufhox41fwkc1azw8b1bio.wpengine.netdnacloud.com/wpcontent/uploads/2011/10/TKConnaissance-des-Arts-Lowry-01-05.pdf> (Consultée le 25 octobre 2014)

⁸ Ibid note 7.

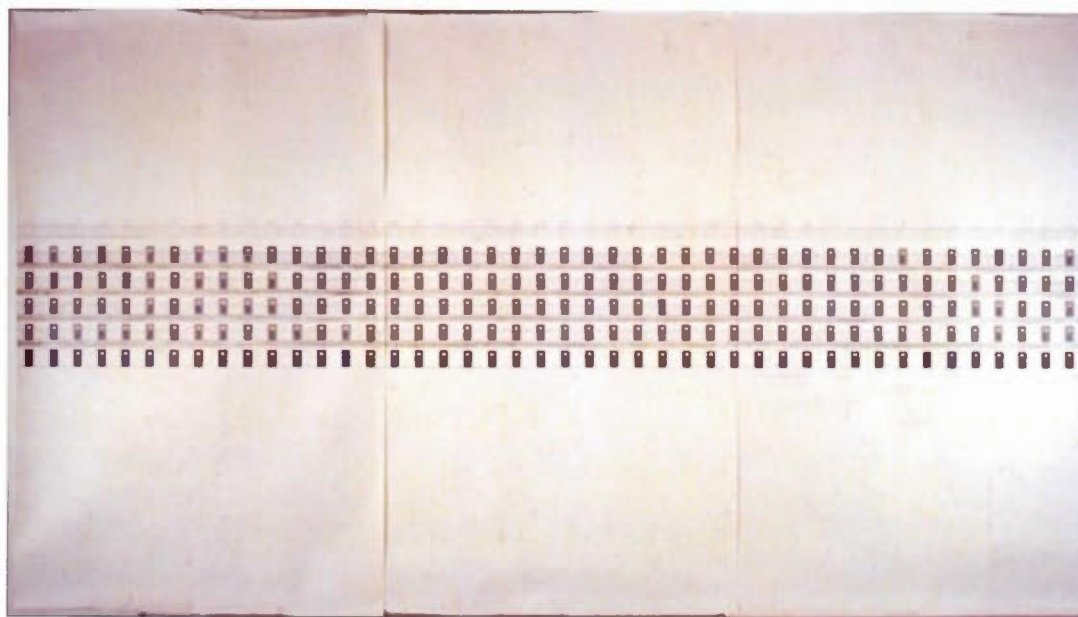


FIGURE 4 : Toba Khedoory, *Untitled (Doors)*, huile et cire sur papier, 335 x 594.4 cm, 1996.

1.3.2 Le silence

« L'attente comprend deux phases, l'ennui et l'angoisse.⁹ »

L'ennui se définit comme une lassitude morale, une impression de vide engendrant la mélancolie, produite par le désœuvrement, le manque d'intérêt et la monotonie.¹⁰ Ce qui m'intéresse dans ce sentiment, c'est la remise en question de la normalité des choses ; j'observe le monde de loin et, dans mon inactivité, le monde me paraît soudainement absurde. Je me sens proche des questionnements de Samuel Beckett, son œuvre me touche dans sa manière d'exprimer la peur, l'angoisse et le silence. Dans *En attendant Godot*, le rapport à l'espace est marqué par une absence de limites claires, on ne sait pas où on est, c'est nulle part et partout à la fois. Le lieu est ouvert et pourtant on le ressent comme un endroit clos, puisque les personnages ont peur d'en sortir. Ce sont leurs propres limites qui déterminent celles de l'espace, les enfermant dans un espace ouvert. Les limites qu'ils s'imposent se ressentent aussi à travers le langage. Les dialogues stériles, ponctués de longs silences, marquent autant l'échec que l'angoisse et révèlent une profonde distance entre les hommes. Ils sont obligés de rester ensemble par peur du vide, mais ils sont incapables de communiquer.

ESTRAGON. — Ne me touche pas ! Ne me demande rien ! Ne me dis rien !

Reste avec moi !

VLADIMIR. — Est-ce que je t'ai jamais quitté ?

ESTRAGON. — Tu m'as laissé partir.¹¹

Cette absence et la solitude qui en découle nous situent dans le temps de l'ennui qui bascule rapidement vers celui de l'angoisse. Le sentiment d'angoisse que peut

⁹ Sana TANG - Léopold WAUTERS. Résumé de *En attendant Godot*, de Samuel BECKETT (Paris : Les éditions de minuit, 1952)

¹⁰ <http://www.le-dictionnaire.com/definition.php?mot=ennui> (Consultée de 17 décembre 2014)

¹¹ Samuel BECKETT. *En attendant Godot*. (Paris: Les éditions de minuit, 1952). Page 81

ressentir le public est caractéristique d'une grande solitude, car la peur n'est pas fixée et donc indicible. Dans *En attendant Godot*, l'impossibilité de se déplacer et de communiquer est vécue comme une véritable prison, ils ont besoin de parler, mais l'échange est impossible, cloisonnant chacun des personnages dans un monologue : « Essayons de converser sans nous exalter puisque nous sommes incapables de nous taire.¹² » Les personnages ont aussi peur de devenir fous, ce qui est l'un des symptômes de l'angoisse, et doutent de la réalité du monde qui les entoure.

Des peintures de Peter Doig émane ce silence caractéristique du doute et de l'introspection. La figure humaine dans son œuvre est proche de ce que je représente dans mon travail par le vide : la solitude contemporaine, une distance avec le monde qui nous entoure. Dans *La revanche des émotions, essai sur l'art contemporain*, Catherine Grenier parle à propos des œuvres de Doig de « résistance mélancolique¹³ ». La figure flotte, d'une certaine manière, dans un temps condamné au présent, où « la suspension du temps insinue une menace qu'aucune perspective de futur ne vient tempérer¹⁴ ». L'homme oscillant entre sa solitude et sa disparition est en décalage avec le monde contemporain.

La distance ainsi créée n'est pas une distance critique, mais plutôt une distance inquiète, qui est de même nature que celle qu'il institue avec les documents prélevés dans la culture contemporaine servant de ressources iconographiques pour le tableau.¹⁵

Les images sources qu'il utilise pour ses compositions sont donc actuelles, mais ce sentiment d'éloignement nous plonge dans une certaine confusion :

¹² Samuel BECKETT. *En attendant Godot*. (Paris : Les éditions de minuit, 1952.) Page 209.

¹³ Catherine GRENIER. *La revanche des émotions, essai sur l'art contemporain*. (Paris : Éditions du Seuil, 2008.) Page 102.

¹⁴ Ibid, page 102.

¹⁵ Ibid, page 106.

Je n'entreprends jamais de créer des espaces réels — uniquement des espaces peints. C'est ce qui m'intéresse. Peut-être est-ce la raison pour laquelle il n'y a jamais de temps ou de lieu spécifique (ni de saison parfois...) dans mes peintures.¹⁶

La distance est aussi accentuée par la technique qu'il utilise, ses peintures à l'huile de très grand format induisent une temporalité lente et marque « un refus de l'idéologie du progrès qui s'est imposée à l'art.¹⁷ » L'inertie du tableau nous offre une possibilité de contemplation infinie, de se laisser absorber par les paysages comme ceux de Tom Thomson¹⁸. Par son travail mélancolique, Peter Doig véhicule une idée sensible et méditative en opposition aux valeurs de vitesse, de performance et de succès transmises par notre société. La contemplation de ces toiles amène une certaine spiritualité que l'on retrouve dans l'œuvre de Tarkovski. Pour Doig comme pour Tarkovski, cet état de « présence » au monde passe par une mise à distance des progrès matériels, un ralentissement.

OTTO : — Ne vous faites pas tant de soucis. Ne soyez pas triste et n'attendez rien. Voilà ce qui compte. Ne rien attendre.

ALEXANDRE : — Comment ça « ne rien attendre » ? Qu'est-ce qui vous fait croire que j'attends quelque chose ?

OTTO : — Nous attendons tous quelque chose. Tenez-moi, par exemple, toute ma vie j'ai attendu quelque chose, toute ma vie j'ai eu l'impression d'être sur un quai de gare. J'ai toujours eu le sentiment que ce qui s'était déjà passé, ça n'avait pas été la vraie vie, une attente de quelque chose de réel, d'important. Vous ne ressentez pas la même chose ?¹⁹

¹⁶ Ibid, page 107.

¹⁷ Ibid, page 109.

¹⁸ J'ai découvert Tom Thomson en faisant des recherches sur Peter Doig il y a quelques années. Ce peintre m'a en quelque sorte « réconciliée » avec ce type de peinture ancienne très peu populaire à l'époque de mes études aux Beaux-arts.

¹⁹ Andreï TARKOVSKI. *Le sacrifice*, dialogue du film, Édition Schirmer / Mosel. Page 52.

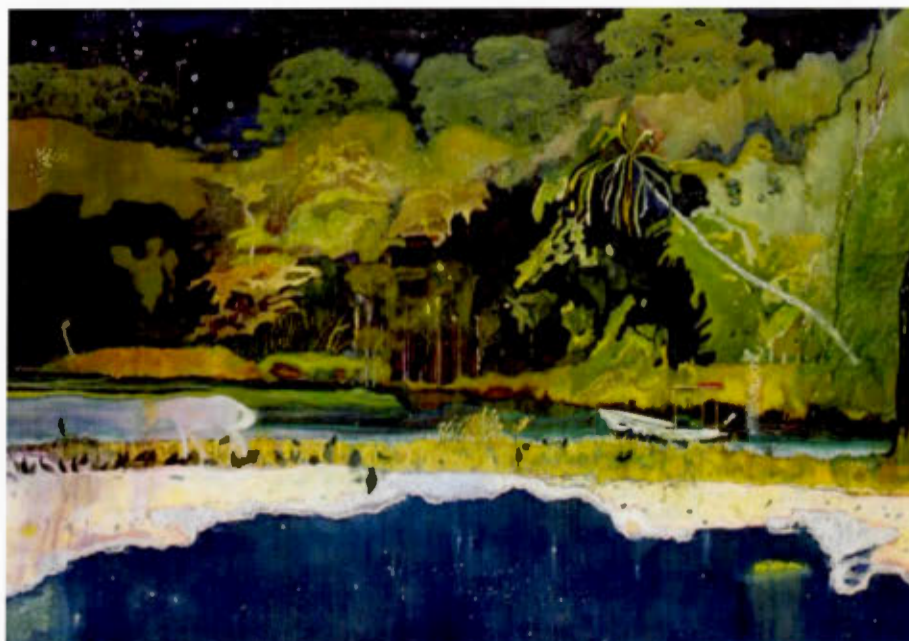


FIGURE 5 : Peter Doig, *Grande rivière*, huile sur toile, 229 x 368 cm, 2002.

CHAPITRE II PROXIMITÉS

2.1. Comment s'inscrit le temps dans ma pratique ?

Mon travail pictural est teinté d'incertitude et d'une certaine fragilité, j'insère dans mes espaces une dégradation forcée : à la manière d'un palimpseste, chaque couche de peinture recouvre partiellement la précédente afin de créer une nouvelle lecture.

Le plus souvent, je construis mes faux cadres. J'aime travailler le bois en raison de la rigueur et de la patience que ça suppose. Après l'avoir tendue, j'enduis ma toile avec des couches de Gesso dilué, afin de laisser la texture de la toile apparente. Comme des palimpsestes, mes toiles accumulent de nombreuses couches de peinture à l'huile diluée, chaque couche est visible laissant percevoir un procédé de création lent et fastidieux. Ce délabrement est accentué par la technique employée pour créer mes peintures. Le pastel sec appliqué sur l'huile va s'effacer progressivement, impliquant une temporalité à l'œuvre et une pérennité aléatoire. Je provoque une rupture entre la peinture à l'huile, la lenteur et la stabilité qu'elle engage et la rapidité d'une technique comme le pastel, en sachant que celle-ci est vouée à disparaître.



FIGURE 6 : Détail de *L'escalier*, 2014

Les lieux dont je m'inspire pour peindre sont actuels, praticables et leur altération accélérée me pousse vers une réflexion sur le temps, et de fait, met en évidence sa nouvelle perception, caractéristique de notre époque :

En effet, la ruine c'est l'écroulement et l'écoulement des pierres au rythme de la nature à travers les siècles ; les ruines sont cet ensemble, jadis construit qui prend une forme presque naturelle du fait de l'usure du temps, qui nous inspire à la fois de la mélancolie et du plaisir, peut-être parce qu'il est « une forme créée par le temps » sans références historiques assurées ou bien précises. Or cela nous ne l'aurons plus aujourd'hui. D'abord, parce que l'on construit dans des matières qui ne se prêtent pas aux ruines, au modelage par le temps, ensuite, parce que nous n'avons aucune raison de ne rien laisser vieillir. Ce qui opère aujourd'hui, c'est la substitution, le remplacement immédiat. Enfin, nous vivons dans une époque qui affirme *l'idéologie du présent*, où le passé devient un spectacle et/ou le futur n'est même pas évoqué ou imaginé.²⁰

Cette *idéologie du présent*, avancée par Marc Augé dans *Dialogue avec Marc Augé autour d'une anthropologie de la mondialisation* de Raphaël Bessis, est mise à mal dans mes peintures. Je m'inspire de lieux réels et actuels pour les transformer en espaces vides, suspendus, où le temps fait son œuvre.

Aujourd'hui, l'immédiateté, la politique du neuf et du consommable nous privent d'une certaine mémoire et d'un recul nécessaire à la compréhension du monde. Dans *Le temps scellé*, Andreï Tarkovski ajoute même que : « Privé de mémoire, l'être humain devient le prisonnier d'une existence toute en illusions. Il est alors incapable de faire le lien entre lui et le monde, et il est condamné à la folie²¹ ». Certains lieux, apparus récemment, sont d'ailleurs caractéristiques de ce phénomène.

²⁰ Raphaël BESSIS. *Dialogue avec Marc Augé autour d'une anthropologie de la mondialisation*. (Paris : L'Harmattan, 2004.) Page 40.

²¹ Andreï TARKOVSKI. *Le temps scellé*. (Paris : Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 2014.) Page 68.

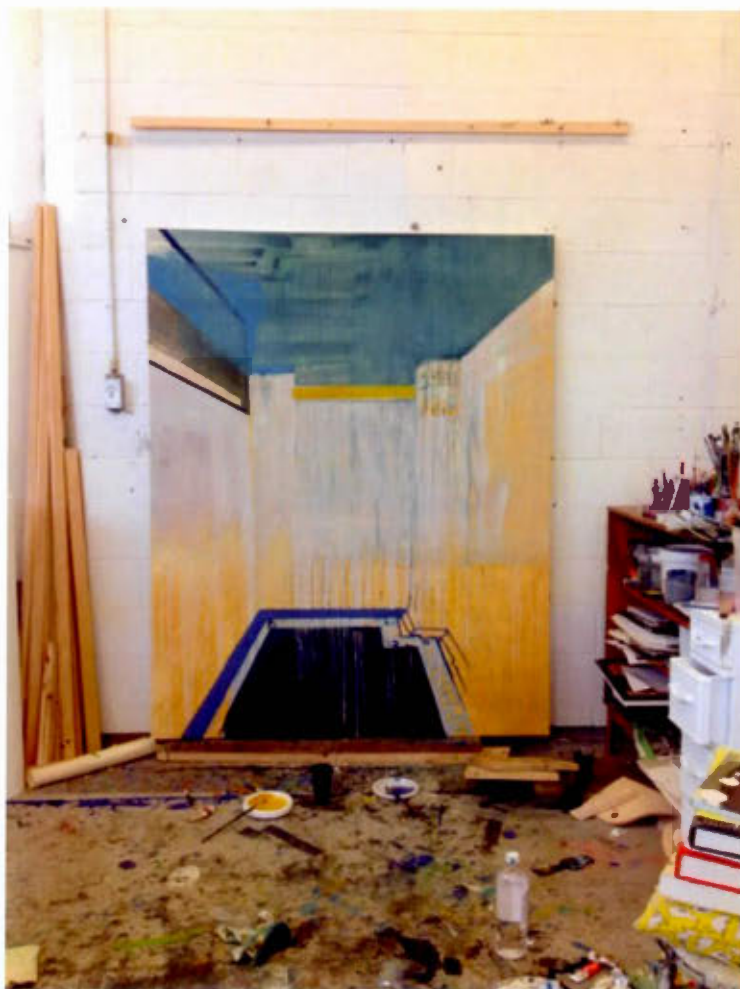


FIGURE 7 : Vue d'atelier, UQÀM, 2013.

2.2 Les non-lieux

Je me suis intéressée aux différents types de lieux afin de mieux définir les espaces qui nourrissent mes peintures. Je me suis notamment arrêtée sur l'idée du non-lieu, avancée par Marc Augé dans son essai *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Selon lui, le lieu a une identité et une histoire, car il est pratiqué. Il élabore alors la notion de non-lieu qu'il définit comme l'exact inverse du concept de lieu :

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la « surmodernité » est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui n'intègrent pas les lieux anciens. [...] ²²

Le non-lieu serait donc un lieu de passage, un lieu de transit obligatoire, un lieu qui supprimerait toute trace d'un passé possible, ou même des lieux sans passé²³. Pour Marc Augé, l'espace du voyageur, comme les autoroutes, les aéroports ou encore les stationnements sont des archétypes du *non-lieu* : des espaces interchangeable où l'être humain reste anonyme.

2.2.1 La série des métros

En 2013, j'ai fait une série de peintures issues d'images du métro de Montréal. L'idée m'est venue lorsque j'ai pris le métro à Verdun en pleine nuit. La station était vide, le béton sali et les couleurs passées ; se mêlait à ce décor une légère angoisse liée au fait que j'étais seule dans un endroit désert, un endroit où j'aurais peut-être dû être *accompagnée*.

²² Marc AUGÉ. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la sur-modernité*. (Paris : Éditions du Seuil, 1992.) Page 107.

²³ Idem note 22.

C'était l'une des premières fois où mon sujet de travail était accessible facilement. J'ai pu m'y promener, attendre, laisser passer les trains, aller au bout de la ligne juste par curiosité. Ces errances ont abouti à une série de photographies, qui ont servi de point de départ à la composition de mes toiles.

J'ai cherché à mettre en évidence la tension entre les couleurs et les formes ludiques d'une part, et, d'autre part, la décrépitude et l'ambiance lugubre des lumières artificielles. Dans ces toiles, l'espace est à la fois attirant et inconfortable : les fenêtres sont murées, le sol se dérobe, les murs sont noirs et coulants.

Ce qui transparait de l'architecture, c'est une idée de limites permanentes. Ces lieux sont faits pour guider et contrôler une quantité de personnes pressées, entassées et dénuées de toutes tentatives ou de tous désirs de communication. Ces couloirs oscillent entre vide inquiétant et mouvements de foule.

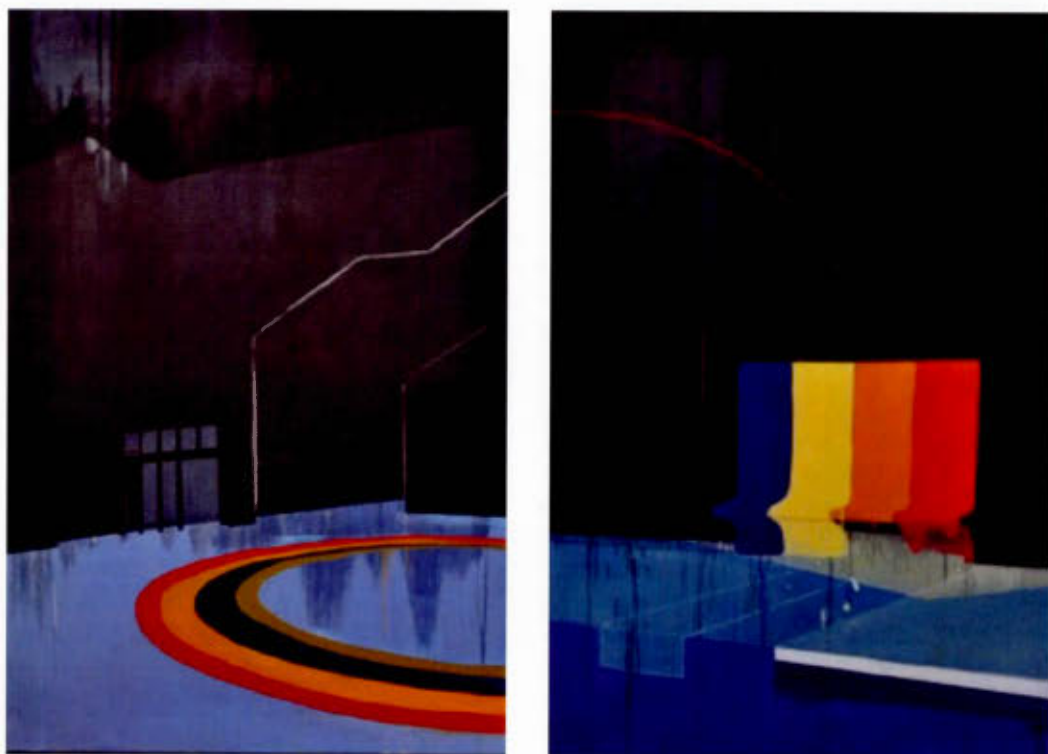


FIGURE 8 : *La chute et les bancs*, huile sur toile, 112,5 x 170 cm, 2013

2.3 Comment ces différents types de lieux mettent en lumière notre époque : « La surmodernité »

Ces non-lieux nous documentent, nous renseignent sur notre époque, et bien au-delà d'un simple relevé formel des lieux qui nous entourent, ils informent sur notre mode de vie, sur notre rapport au monde et aux autres. Pour Marc Augé :

Les non-lieux pourtant sont la mesure de l'époque ; mesure quantifiable et que l'on pourrait prendre en additionnant, au prix de quelques conversions entre superficie, volume et distance, les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits « moyens de transport ».²⁴

Dans *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992), Marc Augé introduit le terme de « surmodernité », qui diverge de la postmodernité en plusieurs points. Il utilise le suffixe « sur » qui met en exergue l'idée d'excès. Notre époque se distingue de la précédente, car nous sommes soumis quotidiennement à une « surabondance événementielle » liée aux nouvelles technologies de télécommunication. Des images du monde entier nous arrivent quotidiennement par la télévision et Internet. De là naît une autre problématique qu'il nomme « individualisation des références », c'est-à-dire que chacun est amené à interpréter les événements qui arrivent partout dans le monde sans faire appel à une analyse extérieure. Le dernier bouleversement serait la « surabondance spatiale » qui correspond à la possibilité de se déplacer facilement et rapidement grâce à la démocratisation des moyens de transport et aux images provenant du monde entier auxquelles nous sommes soumis quotidiennement.

La surmodernité s'exprime aussi par une surmobilité de la population, circulation des produits, des images et des informations. (Le tourisme professionnel, les migrations) Elle correspond au paradoxe d'un monde où l'on peut théoriquement tout faire sans bouger et où l'on bouge pourtant.²⁵

²⁴ Marc AUGÉ. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. (Paris : Éditions du Seuil, 1992.) Page 107.

²⁵ Marc AUGÉ. *Pour une anthropologie de la mobilité*. (Paris : Payot & Rivages, coll. Manuels Payot,

2.3.1 Un nouveau rapport à l'espace : la vitesse

La vitesse et l'amélioration spectaculaire des moyens de transport durant ces dernières années ont produit un monde où tout est presque entièrement accessible à consommer, pratiquer, visiter, photographier sans cesse. Cette modification de la conscience de l'espace peut créer aujourd'hui une certaine peur. En effet, ce qui se passe à l'autre bout du monde : la pauvreté, la guerre, les catastrophes naturelles se passent d'une certaine manière chez nous, à travers les images que déversent Internet et la télévision. L'information circule donc en permanence ce qui nous pousse à penser le monde dans sa globalité.

Paul Virilio étudie en particulier les concepts de dromoscopie : la vitesse en tant que valeur sociale, et la dromosphère : le cercle d'accélération de la réalité. Ses écrits sont souvent perçus comme très négatifs, car ils lient le progrès à la catastrophe. En effet, dans cette propagande du progrès et cette accélération de la réalité dans laquelle nous vivons, il n'y a que les catastrophes qui révèlent l'envers de ces évolutions. Selon lui, les limites de ces changements viennent des limites mêmes du monde : la terre est trop petite pour le progrès. La vitesse, c'est-à-dire, la relation entre les phénomènes, serait le facteur principal de la perception de rétrécissement de l'espace. En raison de la diminution des durées de déplacement, un manque de réflexion et de perception sur l'espace réel s'installe : plus le temps s'accélère, plus l'espace rétrécit. Sa théorie de la vitesse aboutit donc à un sentiment de claustrophobie à l'échelle du monde.

2.3.2 De la proximité

La possibilité d'accéder à des images provenant du monde entier en permanence, le plus souvent sans bouger de chez soi, nous amène à penser la terre d'une nouvelle manière, où la distance, le temps parcouru pour se rendre d'un continent à un autre sont biaisés. De ce nouveau rapport au temps et à l'espace se dégage une idée de proximité. La proximité temporelle est définie comme étant le « caractère de ce qui est rapproché dans le temps passé ou futur²⁶ », et la proximité géographique comme étant la « situation d'une chose qui est à peu de distance d'une autre, de plusieurs choses qui sont proches.²⁷ »

L'idée d'*entre-deux* découle donc de notre nouveau rapport à l'espace et au temps. La proximité n'est donc pas un état fixe, mais intermédiaire où s'effectue un va-et-vient entre les deux notions opposées lointain/proche, et ce, dans l'espace géographique et temporel. Cette oscillation constante entre le passé et le futur, le proche et le lointain, provoque un *entre-deux* incertain.

²⁶ Caroline HUYNEN. *La proximité dans l'esprit du temps*. Récupérée de : <http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/1521/1371> - Page 182. (Consultée en Aout 2014)

²⁷ Ibid note 24.



FIGURE 9 : *Catégorie 5*, Huile sur toile, 121 cm x 182 cm, 2015

CHAPITRE III
PEURS ET PROTECTIONS

3.1 Limites, frontières, seuils

La notion de limite est présente dans mon travail de plusieurs manières. Dans mes peintures, les aplats structurent l'espace et accentuent la profondeur des zones travaillées en couche : j'utilise deux techniques distinctes, les lavis et les aplats, qui, d'une certaine manière, divisent l'espace. Cette notion s'inscrit aussi dans mon travail de dessin. Je dessine rapidement, au feutre, sur des feuilles de petits formats. Ces dessins me permettent d'aborder l'espace autrement qu'en peinture : chaque élément est isolé, dessiné à main levée avec un trait très fin. L'espace est déterminé par une ligne, une limite qui le construit.



FIGURE 10 : *Dessins*, Feutre sur papier, 21 cm x 27 cm, 2014.

Dans mes travaux, la limite se place moins comme une frontière que comme un seuil, un espace *d'entre-deux*. Un seuil est un endroit où commence un lieu, il fait référence à une limite où l'on peut constater un changement.²⁸ Par exemple, on voit dans *Vestibule* que la porte est *entrouverte*, signe de la possibilité d'aller *ailleurs*.

Il faut distinguer soigneusement le seuil (Schwelle) de la frontière (Grenze). Le seuil est une zone. Les idées de variation, de passage d'un état à un autre, de flux sont contenues dans le terme *schwellen* (gonfler, enfler, se dilater) et l'étymologie ne doit pas les négliger.²⁹

²⁸ <http://www.le-dictionnaire.com/definition.php?mot=seuil> (Consultée le 25 janvier 2015)

²⁹ Marie-Christianne MATHIEU, Jacques PERRON, Georges TEYSSOT. *L'a-maison*, (Laval : collection des Presses Universitaires de Laval, 2013.) Page 512-513.



FIGURE 11 : *Vestibule*, Huile et pastel sur toile, 121 cm x 121 cm, 2014.

3.1.1 *La zone*

Dans *Stalker*, réalisé par Andreï Tarkovski en 1979, le rapport à l'espace est marqué par la notion de limites. Le film relate l'histoire d'un passeur qui guide des hommes dans *la Zone*, un espace interdit et dangereux où se trouve la chambre des désirs : une pièce qui réalise le désir profond de chaque individu. Le *Stalker* a besoin de trouver des gens qui croient à quelque chose dans un monde nihiliste. *La Zone* est entourée de mystères. Protégée par la police, on ne sait ni comment ni pourquoi elle est apparue. C'est un immense terrain vague, dépeuplé, qui se modifie au fur et à mesure qu'on l'explore. Elle génère donc ses propres codes, limites et interdictions : on ne peut y entrer et en sortir qu'une seule fois, on ne doit jamais passer par le même chemin et il faut toujours se déplacer. De fait, les trois protagonistes sont constamment en état d'attention devant la possibilité d'une frontière, de limites invisibles, omniprésentes.

La Zone est donc un espace *entre-deux*, parsemé d'interdits spatiaux. Les personnages livrent pratiquement une lutte avec ce lieu de "perpétuelle extériorité".³⁰ De même, les espaces que je représente sont inconfortables et évacuent toute possibilité domestique. L'espace intérieur est souvent représenté par des couloirs, des escaliers et des portes : des lieux de passages où on ne peut pas séjourner, ni construire un foyer confortable.

³⁰ Pierre DEVIDTS. *Andreï Tarkovski : Spatialité et habitation*. (Paris : L'Harmattan, 2012.) Page 28.

LE STALKER (*Lentement, en choisissant soigneusement ses mots*) : — La Zone, c'est un système très complexe... de pièges, si on veut, qui tous sont mortels. J'ignore ce qui se passe ici en dehors de notre présence... mais il suffit que l'on se montre pour que tout entre en mouvement. Nos humeurs, nos pensées, nos sentiments, toutes nos émotions provoquent ici des changements que nous ne sommes pas en mesure de concevoir. Les anciens pièges disparaissent tandis qu'en surgissent de nouveau, les endroits sûrs deviennent impraticables, et le chemin tantôt se fait plus simple et aisé, tantôt se complique de manière impossible. C'est cela, la Zone. On pourrait même croire qu'elle est capricieuse. Et de fait, elle est à chaque instant telle que nous la modelons avec notre conscience. Je ne vous cacherai pas que certains gens ont dû rebrousser chemin à mi-parcours, et rentrer les mains vides. D'autres sont morts aux seuils mêmes de la chambre... et néanmoins tout ce qui se produit ici ne dépend pas de la Zone, mais de nous.³¹

³¹ Andreï TARKOVSKI. *Œuvres cinématographiques complètes II*, (Paris : Édition Exil, 2001). Page 240.

3.2 La division de l'espace : espace privé/espace public

La question du seuil amène à envisager un *ailleurs* énigmatique et potentiellement dangereux. Pour moi, l'espace urbain³² génère des sentiments opposés, il peut être rassurant et parfois oppressant. Je m'intéresse aux zones de transition, où l'espace public rassurant devient tout à coup menaçant.

Selon le dictionnaire, la sécurité est l'« état d'esprit confiant et tranquille d'une personne qui se croit à l'abri du danger », les synonymes sont assurance, calme et tranquillité ; l'insécurité est une « situation où l'on est menacé, exposé aux dangers ». Par définition, tout l'espace public contient un risque puisqu'« un état tranquille qui résulte de l'absence réelle de danger », ainsi que le *Robert* définit l'insécurité dans son deuxième sens, n'y est jamais totalement assuré.³³

En effet, au-delà des limites physiques qui dessinent l'espace, celui-ci comprend des limites internes, plus discrètes, parfois même invisibles. Même si les femmes ne sont pas seules à connaître ces sortes d'interdits spatiaux, elles y sont plus vulnérables. Elles s'auto-imposent des frontières infranchissables : des zones où elles s'interdisent d'aller. L'espace urbain est donc parsemé d'interdits spatiaux implicites, que le géographe Guy Di Méo nomme « murs invisibles ». Dans son ouvrage *Les murs invisibles. Femmes, genre et géographie sociale* (2011), il expose que :

Les lieux de mauvaise réputation et autres interdits sexistes érigeaient des « limites non matérialisées, non formulées ni forcément représentées », intériorisées au point d'anéantir toute curiosité pour ce qu'il y a au-delà.³⁴

L'espace public est aujourd'hui accessible autant aux femmes qu'aux hommes. Cependant, il n'est pas totalement dénué de limites liées au genre, et, en pratique, certains secteurs restent toujours difficiles d'accès. Comme le souligne Christine

³² Je fais référence à mon expérience de femme dans l'espace public au Québec et en France.

³³ Jacqueline COUTRAS. *Les peurs urbaines et l'autre sexe*. (Paris : L'Harmattan, 2003.) Page 317.

³⁴ Guy DI MEO. *Les femmes et la ville. Pour une géographie sociale du genre*. Annales de géographie, 2012/2 n° 684, p. 107-127. DOI : 10.3917/ag.684.0107. Page 4.

Bard, « la frontière qui matérialise la séparation des sexes est discrète³⁵ », mais bien présente.

Il existe aussi des espaces urbains où l'idée même de se rendre ne leur viendrait pas ; lieux situés en dehors de leur univers mental comme de leur habitus social (Bourdieu, 1979, 1980). Précisons que les femmes ne sont sans doute pas seules à connaître ces sortes d'interdits spatiaux.³⁶

L'espace public fait cohabiter différentes perceptions, un sentiment de sécurité qui peut vite basculer vers un stress lié à un environnement inconnu possiblement inhospitalier. L'espace privé, comme l'espace public, est représenté dans mon travail de manière ambivalente. On sait par quelques détails que ce ne sont pas des lieux publics, mais l'espace est souvent dénué de tout confort, rendant le « chez-soi » inconfortable, voire même instable. L'espace de la maison n'est jamais protecteur : l'*ailleurs*, avec tout ce qu'il comporte de potentiels dangers, vient s'y immiscer. L'extérieur est perçu comme menaçant et contamine l'espace privé : le sol se dérobe, les murs suintent et se délabrent.

Le foyer est aussi parfois représenté comme un lieu d'enfermement, les lits ressemblent à des lits d'hôpitaux qui connotent un repos forcé, des barreaux sont posés aux fenêtres, les couloirs ne mènent nulle part. L'espace privé est dysfonctionnel, démontrant plutôt un malaise lié à un enfermement confortable plutôt qu'un logis confiant et sûr.

Le logis est donc tantôt une cellule, où il semble difficile de s'échapper, tantôt un lieu perméable à l'extérieur menaçant. Ces lieux évoquent un malaise, tant dans la sphère privée que publique, les deux univers s'interpénètrent et se contaminent. Cependant, l'omniprésence du vide évoque une épaisse solitude. Le vide n'évoque pas le même

³⁵ Jacqueline COUTRAS. *Les peurs urbaines et l'autre sexe*. (Paris : L'Harmattan, 2003.) Page 319.

³⁶ Guy DI MEO. *Les femmes et la ville. Pour une géographie sociale du genre*. Annales de géographies, 2012/2 n° 684, p. 107-127. DOI : 10.3917/ag.684.0107. Page 4.

danger lorsque l'espace est privé ou public. Au sein du foyer, le vide connote une solitude forcée et un ennui pesant, alors que dans l'espace public, le vide est perçu comme menaçant, la solitude nous rend vulnérables. En faisant cohabiter des espaces privés et des espaces publics au sein d'un même corpus d'œuvre, je mets en avant une peur des autres et un inconfort lié à la solitude.



FIGURE 12 : *Renversés*, huile et pastel sur toile, 152 cm x 182 cm, 2015.

Je suis très sensible au travail d'installation de Gregor Schneider. Depuis plusieurs années, il transforme la maison où il a grandi en modifiant chaque recoin de l'espace intérieur. Il interroge la notion de chez-soi en transformant cet endroit en lieu angoissant, labyrinthique et source de claustrophobie – il modifie l'espace, épaissit les limites. À travers son travail, il cherche à provoquer chez le spectateur une expérience de solitude, de silence et d'obscurité. Il arrive parfaitement à faire coexister l'étrange et le familier : « L'espace peut évoquer ou renvoyer à des espaces "autres" — lieux proches ou lointains, remémorés ou imaginés — avec lesquels il entretient des rapports plus ou moins directs et qui modifient ses dimensions physiques.³⁷ » La maison devient alors un lieu hétérotopique anxiogène à la temporalité unique.

³⁷ Caroline DIONNE. « *Grégor Schneider: Des mouvances limitrophes* ». ETC, Numéro 63, septembre-octobre-novembre 2003, p. 28-34. Récupérée de : <http://id.erudit.org/iderudit/35378ac> (Consultée le 4 janvier 2015)



FIGURE 13 : Gregor Schneider, *Haus u r*, since 1985, process of rebuilding the house on Unterheydener Strasse in Mönchengladbach-Rheydt.

3.3 Les lieux institutionnels

3.3.1 Les hétérotopies

L'espace est aujourd'hui encore pensé de façon dichotomique : privé/public, dedans/dehors, travail/loisir. Cependant, Gaston Bachelard, dans *La poétique de l'espace*, met en avant une interpénétration des espaces ainsi que leurs caractères changeants. « Sans cesse les deux espaces, l'espace intime et l'espace extérieur viennent, si l'on ose dire, s'encourager dans leur croissance³⁸ ». Nous sommes à une époque où la relation entre les espaces prend toute son importance et c'est, entre autres, par les juxtapositions de différents espaces que naissent les hétérotopies.

L'hétérotopie est un concept avancé par Michel Foucault, ce sont des « *espaces autres* », des espaces réels qui hébergent une utopie. Elles ont « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles³⁹ ». Les hétérotopies ont toujours une fonction par rapport aux autres espaces : elles sont, soit des espaces d'illusion (comme les parcs d'attractions), soit des espaces de déviations. Elles remettent également en question les limites de l'espace en juxtaposant plusieurs lieux en un seul. Elles sont généralement difficilement accessibles, on ne peut y rentrer ou en sortir sans un certain contrôle.

Je m'intéresse surtout aux hétérotopies de déviations : « celles dans lesquelles on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques ; ce sont

³⁸ Gaston BACHELARD. *La poétique de l'espace*. (Paris : Édition PUF, 2011) Page 183.

³⁹ Michel FOUCAULT. *Des espaces autres, Hétérotopies*. (Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49. Récupérée de : <http://desteceres.com/heterotopias.pdf> (Consultée le 15 mars 2015)

aussi les prisons⁴⁰ ».

Ces hétérotopies sont utilisées pour la mise à l'écart, comme c'est le cas pour les maisons de retraite, les asiles ou les cimetières. Elles font partie intégrante de la société et en même temps elles sont en marge du monde. À l'hétérotopie s'ajoute une hétérochronie qui accentue l'isolement avec le reste du monde, elles ont un temps qui leur est propre, en rupture avec le temps traditionnel. Dans *Les douches* (2014) par exemple, la répétition des cabines fait référence à un lieu communautaire désert, qui se rattache aux hétérotopies de déviations.

⁴⁰ Ibid note 37.



FIGURE 14 : *Les douches*, aquarelle et gouache sur papier, 86 x 116 cm, 2014

3.3.2 L'administration

Enfant, j'allais régulièrement à l'hôpital où travaillent mes parents. Ce lieu surchauffé m'apparaissait en même temps familial et inhospitalier. Je passais de longs moments à attendre qu'il ou elle ait fini de travailler, en espérant ne croiser aucun patient.

Mes espaces sont, le plus souvent, à mi-chemin entre privé et public. Pour moi, les lieux institutionnels comme les écoles, les hôpitaux ou les asiles sont représentatifs de l'idée ambivalente de sécurité et d'angoisse. Lorsque l'on pénètre dans ce genre d'institution, nous sommes soumis à des règles intrinsèques à ce type de lieu. Cette prise en charge, souvent infantilisante, fait naître un sentiment d'angoisse lié à une perte de contrôle et d'individualité. Mais, ils sont aussi pour moi des lieux familiers et deviennent paradoxalement des sortes *d'îlots hétérotopiques*, protecteurs des possibles dangers de l'extérieur.

Je m'intéresse aussi aux couleurs utilisées par certaines institutions pour apaiser les visiteurs. Ces couleurs douces, pastel, deviennent symboliques d'une angoisse sous-jacente. Dans la toile *Vestibule*, comme dans plusieurs autres de mes toiles, l'espace est dysfonctionnel, les couloirs se dérobent, les portes s'ouvrent sur du vide. L'inconfort naît de l'impossibilité de sortir de ce lieu de passage aux couleurs faussement apaisantes.



FIGURE 15 : Tatiana Trouvé, vue de l'exposition « *Double Bind* », au Palais de Tokyo, 2007.

Les aplats carrelés sont récurrents dans mon travail. Le carrelage s'érige en structure rigide qui détermine l'espace et accentue l'idée d'austérité de ces lieux. Il évoque pour moi une déshumanisation de l'espace, une idée de communauté qui génère de l'angoisse, car la solitude et l'intimité y sont impossibles. La rigidité de la trame est mise à mal par la fluidité de la peinture et traduit une perte de repère et de contrôle. Selon Rosalind Krauss, « La grille annonce, entre autres choses, la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité envers la littérature, le récit et le discours. ⁴¹ » Cependant, j'utilise la grille dans un esprit totalement différent bien qu'elle me permette d'accentuer la planéité de l'objet ou de jouer avec des jeux subtils de perspectives. Je l'utilise aussi comme motif, mais charge ce lieu ancré dans le réel de bribes de discours et des références en dehors du champ strictement pictural.

Le travail de Tatiana Trouvé fait aussi référence à un univers institutionnel angoissant à la dimension kafkaïenne⁴². Ses œuvres connotent une ambiance administrative absurde, où nos repères spatiaux et d'échelle sont bouleversés. Elle aborde la question du temps à travers des espaces vides et des installations dénuées de présence humaine. Dans ses dessins, elle déjoue constamment les limites entre l'intérieur et l'extérieur.

Le plus souvent, je dessine des espaces où les frontières entre ce qui est révélé d'une architecture et ce qui la constitue réellement demeurent indécises. Cela a donné naissance à une série que j'ai nommée *Intranquillity* [2007]. Dans ces dessins, intérieurs ou extérieurs, reflets et miroirs, surexpositions ou effacements se juxtaposent et cohabitent. J'ai voulu non pas rendre tangible la représentation d'un espace réel, mais donner corps à ce que produit mentalement un lieu, en laissant prise à ce que l'on y projette et, par conséquent, en créant des intervalles ou des idées qui peuvent susciter des projections mentales.⁴³

⁴¹ Rosalind KRAUSS. *Grilles*. Récupérée de : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1981_num_34_1_1513 (Consultée le 25 mars 2015)

⁴² Éric MANGION. *Tatiana Trouvé*. Récupérée de : <http://www.lespressesdureel.com/PDF/1406.pdf> (Consultée le 2 février 2015)

⁴³ Ibid note 39.

- Ses installations sont aussi teintées d'un caractère autoritaire et insensé. Les dimensions de ses œuvres sont constamment inadaptées à ce qui crée un décalage permanent avec l'environnement qu'elle met en place.

CONCLUSION

Alors que nous vivons dans une époque où tout est accessible rapidement, certaines angoisses persistent et cristallisent de nombreuses contradictions. En effet, le monde n'a jamais été aussi accessible facilement qu'aujourd'hui, cependant, la rapidité avec laquelle on peut voyager, échanger ou s'informer modifie notre perception du temps et de l'espace.

Nous sommes perpétuellement en décalage par rapport à notre environnement à cause des nombreuses sollicitations d'Internet et de la télévision. Les catastrophes sont omniprésentes dans les médias et envahissent nos foyers par le biais de ces nouvelles technologies. Ce bombardement d'information nous prive du recul nécessaire à son analyse et nous plonge dans une confusion spatiale et temporelle anxiogène : le lointain est proche, l'*ailleurs* fait des ravages chez moi.

L'angoisse me permet de percevoir le monde d'une autre manière. Elle provoque une difficulté à être au monde qui se traduit dans mon travail par une certaine distance mélancolique et méditative. L'espace de mes peintures se présente comme une zone intermédiaire, des espaces de seuils où la juxtaposition de plusieurs espaces permet de créer un *ailleurs* nouveau et encore inexploré.

Ce que je cherche à produire ce sont « ces perpétuels balancements entre le naturel et l'extraordinaire, l'individu et l'universel, le tragique et le quotidien, l'absurde et le logique ».⁴⁴

⁴⁴ Albert CAMUS. *Le mythe de Sisyphe*. (Paris : Gallimard, 1942.) Page 174.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, M. (1992). *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Éditions du seuil.
- Augé, M. (2012). *Les nouvelles peurs*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Augé, M. (2009). *Pour une anthropologie de la mobilité*. Paris : Éditions Payot & Rivages.
- Bachelard, G. (2011). *La poétique de l'espace*. Paris : Édition Puf.
- Bard, C. (2004). *Le genre des territoires, féminin, masculin, neutre*. Angers : Presses de l'université d'Angers.
- Beckett, S. (2002). *En attendant Godot*, Paris : Les éditions de Minuit.
- Bessis, R. (2004). *Dialogue avec Marc Augé autour d'une anthropologie de la mondialisation*. Paris : L'Harmattan.
- Camus, A. (1942). *Le mythe de Sisyphe*. Paris : Gallimard.
- Ciment, G. (dir). (1988). *Andreï Tarkovski*. Paris : Édition Rivages.
- Cometti, J.P. (1989). *Etre et temps de Martin Heidegger*. Marseille : Édition Marseille sud.
- Coutras, J. (1987). *Des villes traditionnelles aux nouvelles banlieues*. Paris : Éditions SEDES.
- Coutras, J. (2003). *Les peurs urbaines et l'autre sexe*. Paris : L'Harmattan.
- Devidts, P. (2012). *Andreï Tarkovski : Spatialité et habitation*. Paris : L'Harmattan.
- Foucault, M. (2009). *Hétérotopies et le corps utopique*. Paris : Lignes.
- Foucault, M. (1993). *Surveiller punir*. Paris : Éditions Gallimard.
- Gelven, M. (1987). *Etre et temps de Heidegger, un commentaire littéral*. Bruxelles : Édition Mardaga.

Grenier, C. (2008). *La revanche des émotions, essai sur l'art contemporain*. Paris : Éditions du Seuil.

Kafka, F (2009). *Le terrier*. Paris : Édition de l'Herne.

Kafka, F (1975). *Le procès*. Paris : Éditions Gallimard.

G. Mathieu, M. Perron, J. Teyssot, (2013). *L'a-maison*. Laval : Collection Phosphore, Presses universitaires de Laval.

Pagé, S. (dir). (1998). *Gregor Schneider*, Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris.

Tarkovski, A. (2004). *Le temps scellé*. Paris : Petite bibliothèque des cahiers du cinéma.

Tarkovski, A. (1994). *Le sacrifice*. Paris, Munich : Schirmer et Mosel

Tarkovski, A. (2001). *Œuvres cinématographiques complètes II*, Paris : Édition Exil.

Virilio, P. (2010). *L'administration de la peur*. Paris : Édition Textuel.

Virilio, P. (2000). *La procédure silence*. Paris : Éditions Galilée.

FILMOGRAPHIE

Le Sacrifice, Andreï Tarkovski, 1986, 145 min.

Stalker, Andreï Tarkovski, 1979, 163 min.

Take Shelter, Jeff Nichols, 2012, 121 min.

WEBOGRAPHIE

Augé, M. « Retour sur les "non-lieux", les transformations du paysage urbain. », Communications 2/2010 (n° 87), p. 171-178 Récupérée de : www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-171.htm.

Cohen, L et Le Tourneux, F. *Faux indices* (Montréal, Musée d'art contemporain de

Montréal, 2013), p.8. Récupérée de :

<http://www.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/culture/cv1057878/cv0831/70006ac.pdf>

Dastur, F. (2009) *L'angoisse chez Heidegger*. Récupérée de :

<http://occidere.wordpress.com/2009/10/17/langoissechezheidegger/>

Dictionnaire Larousse en ligne. <http://www.larousse.fr>

Dionne, C. « *Grégor Schneider : Des mouvances limitrophes* ». (2003) ETC,

Numéro 63, p. 28-34. Récupéré de : <http://id.erudit.org/iderudit/35378ac>

Ducharme, F. Résumé et commentaire de *Non-lieux, introduction à une anthropologie de*

la surmodernité. Récupérée de : http://latraversee.uqam.ca/sites/latraversee.uqam.ca/files/fducharme_aug%C3%A9_no_lieux.pdf

Foucault, Michel. « *Of Other Spaces, Heterotopias*. » *Architecture, mouvement, continuité* (1984) Pages 46-49. Récupérée de :

<http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html>

Huynen, C. *La proximité dans l'esprit du temps*. Récupérée de :

<http://id.erudit.org/iderudit/70006ac>

Khedoory, T. Entretien avec Lowry, G. « *Féminin Masculin. L'art Puissance 4* »

May 2001. Récupérée de : <http://16fdn9ufhox41fwkc1azw8b1bio.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2011/10/TK-Connaissance-des-Arts-Lowry-01-05.pdf>

Krauss, R. *Grilles*. Récupérée de :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1981_num_34_1_1513

Mangion, E. *Tatiana Trouvé*. Récupérée de :

<http://www.lespressesdureel.com/PDF/1406.pdf>